



# Interdit, non-dit et transposition dans Tess of the d'Urbervilles de Thomas Hardy

Judith Bates

## ► To cite this version:

Judith Bates. Interdit, non-dit et transposition dans Tess of the d'Urbervilles de Thomas Hardy. Annales de l'Université de Savoie, 1986, Le Non-dit : linguistique et visuel dans les oeuvres anglo-saxonnes, 8, pp.33-50. hal-01222073

**HAL Id: hal-01222073**

**<https://hal.science/hal-01222073>**

Submitted on 29 Oct 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives| 4.0  
International License

Annales de l'Université de Savoie  
CREPLA 1986

INTERDIT, NON-DIT ET TRANSPOSITION DANS  
TESS OF THE D'URBERVILLES DE THOMAS HARDY

par Judith BATES

L'historique des difficultés éprouvées par Hardy pour faire paraître son roman *Tess of the d'Urbervilles* est significatif quant à la censure dictée par la pudibonderie britannique à la fin du 19ème siècle. Il convient donc de faire un court résumé des étapes parcourues par le manuscrit avant publication, puis d'étudier dans le détail les rapports entre l'interdit imposé par la censure et le non-dit en ce qui concerne cette oeuvre. On verra ensuite comment l'auteur utilisait même du non-dit afin de détourner l'interdiction.

Proposé sous forme de feuilleton et refusé successivement par trois éditeurs de magazine, le manuscrit dûment repris par l'auteur, parut en 24 numéros du "Graphic", entre juillet et décembre 1891. Cette parution ne fut possible qu'après l'élimination de certains incidents, notamment le bal campagnard décrit au chapitre 10, et surtout la disparition pure et simple du récit de l'enfant illégitime de Tess séduite par Alec Stoke d'Urberville. De même le viol(1) est remplacé par un simulacre de mariage, et la cohabitation du couple à la fin du roman est présentée comme n'entraînant que des relations platoniques. En outre, l'auteur fut contraint d'apporter de nombreuses modifications portant sur des mots ou des expressions isolées (2), et lors de

la publication, il se vit dans l'obligation d'introduire une brouette dans le récit, permettant ainsi au héros de transporter à tour de rôle quatre jeunes laitières à travers un ruisseau en évitant le contact physique impliqué dans la première version de Hardy où l'on voyait le jeune homme chevaleresque porter chacune des jeunes filles dans ses bras jusqu'à l'autre rive.

Cette récapitulation des circonstances de la publication permet de cerner les zones interdites au romancier pendant la dernière décennie du siècle passé, à savoir l'évocation de toute union irrégulière ou de naissance illégitime ainsi que de toute situation où un contact, même justifié par un contexte non-amoureux pouvait avoir lieu entre les deux sexes. Il est évident que les susceptibilités du public victorien ainsi déterminées devaient, en outre, être protégées du danger inhérent aux mots mêmes. C'est à cet égard, qu'il sera instructif d'examiner au début de notre étude, la liste des locutions supprimées ou modifiées dans le texte publié par le "Graphic" (3), et restituées seulement dans l'édition complète parue en décembre 1891.

A une exception près, celle du changement apportée au ruban rose porté par Tess lors de sa première apparition (ch. 2), ruban qui sera rouge dans la version définitive, on constate que l'interdiction pèse sur tout élément susceptible de contenir ne serait-ce qu'une nuance érotique. Dans ce domaine, de toute évidence, certaines parties du corps humain ont un rôle privilégié. L'étendue de la zone passée sous silence a de quoi étonner le lecteur moderne. Parmi les suppressions figure même celle des jambes potelées du dernier des Durbeyfield, bercé par sa mère avec force exclamations, au nombre desquelles la louange adressée à ses "Cubit's thighs" (ch. 3, p. 13) bien dans le style de Mrs Malaprop. Mais l'allusion et l'effet plaisant qui en est tiré, sont tous deux censurés par l'éditeur. Cette suppression permet de rappeler qu'en fait les victoriens allaient jusqu'à nier l'existence des membres inférieurs des êtres, faisant par extension disparaître même les pieds des meubles, chastement voilés du regard indiscret par un coquet volant de tissu.

Le fait de devoir rendre invisible la partie inférieure des corps n'assurait pas pour autant le maintien dans le texte de toute mention spécifique des traits du visage, surtout dans le cas de Tess. Pour expliquer comment elle était tombée dans les pièges tendus par Alec d'Urberville, Tess disait simplement "My eyes were dazed" (ch. 12, p. 73), quatre mots bien anodins supprimés dans la première version publiée. A la réflexion, on comprend la nécessité de cette suppression ; la perte de ses moyens avouée par la victime, de

sa capacité visuelle avait amené un aveuglement analogue de la raison, et l'incapacité de la jeune fille à réagir, constituait un fort mauvais modèle pour le lecteur et devait être chassée de tout roman dont la fonction à l'époque devait être moralisatrice. De la même manière, la plupart des traits qui faisaient la beauté de Tess, lui conféraient un rôle de séductrice, même innocente, étaient également bannis du texte. On en fait disparaître "teeth, lips and eyes"(ch. 20, p. 127), ensuite "Tess's lips being parted like a half-opened flower near his cheek"(ch. 58, p. 381). On constate que la jolie bouche de Tess était particulièrement sujette à caution, mais plus loin, on verra comment Hardy réussit à contourner l'interdit en accentuant l'attrait "non-dit" au moyen d'attributs empruntés à un domaine moins frappé par l'interdiction que celui de la séduction féminine explicitée.

Il va de soi, que l'allusion implicite au déshabillé de Tess, quand au saut du lit elle va réveiller Angel Clare qui la voit à travers la porte entr'ouverte, contenait un non-dit évident et dangereux, car l'incident n'apparaît pas dans la version autorisée par l'éditeur du "Graphic".

Aussi peut-on conclure, en ce qui concerne les formes de Tess, qu'elles avaient le droit de subsister pour les premiers lecteurs du roman, seulement sous le couvert d'un flou artistique qui ne prêterait pas prise à une pensée équivoque.

Par extension, et il n'y a rien d'étonnant à cela, certains mots, même employés de façon métaphorique sont bannis du texte du "Graphic". Ainsi, le paysage que Hardy vit d'abord, "bosomed with prehistoric tumuli" subit une dégradation considérable et même une mutilation lorsqu'il apparaît piteusement "pimpled" de ces mêmes vestiges (ch. 42, p. 272). Un peu plus loin, les silex qui jonchent les champs ne doivent plus se revêtir d'allures "phalliques" mais, qualifiés de "nondescript animal shapes", ils ont droit dorénavant à une existence parfaitement neutre et anodine.

Lorsqu'on passe en revue ces dernières concessions faites par Hardy aux sensibilités du jour telles que les interprétait son éditeur de l'époque, Leslie Stephen, on ne peut que comprendre le "cynical amusement" éprouvé par Hardy qui de son propre aveu devait neutraliser d'avance les attaques des disciples de Mrs Grundy prêts à se transformer en défenseurs de la morale, face à la moindre touche de réalisme dans l'écriture.

Quoiqu'il en soit, plus on avance dans les modifications imposées à Hardy par

son éditeur, plus on constate que pour compenser l'appauvrissement de la dimension physique de ses personnages et l'édulcoration du récit dus à la suppression du viol, l'auteur semble s'être livré à une sorte de jeu où l'expression gênante est transposée dans un domaine abstrait et vague et obtient alors droit de cité. La notion même de chasteté est bannie, toute allusion à la virginité ou à sa perte, même voilée comme dans "the night of her undoing" (ch. 15, p. 94) doit également disparaître. Le cliché "ravaging her virgin innocence" (ch. 21, p. 129) est banalisé en quelque chose de plus superficiel : "trifling with her feelings". Tess n'est plus "betrayed" (ch. 17, p. 100), mais seulement "deceived", "maidenhood" (ch. 36, p. 229) devient -ô soulagement !- "girlishness". Enfin, l'euphémisme déjà utilisé lorsque Tess se qualifie de "not a proper woman" (ch. 51, p. 344) est renforcé dans les mots que lui substitue Hardy : "not a bright example". Et l'on soupçonne ici le plaisir éprouvé par l'auteur qui pratique l'art de l'"understatement", faute de pouvoir donner une description franche et directe de la jeune femme mise au ban de la société parce que victime d'un séducteur.

La disparition, déjà mentionnée, des jambes du cadet des Durbeyfield, indique que la retenue imposée à Hardy en ce qui concerne la description physique, ne se limitait pas à son personnage principal. L'auteur se voyait, par conséquent, dans l'obligation d'édulcorer un récit savoureux et humoristique mettant en scène un paysan en train d'amadouer, grâce aux sons mélodieux et ensorcelants tirés de son violon, un taureau lancé à ses trousses. On comprend aisément pourquoi l'auteur dut élaguer l'évocation de la bête au moment où on la voyait : "lower his horns towards the seat of... breeches" (ch. 17, p. 106). La marque, si connue du mari bafoué véhiculée à travers le folklore et la littérature du moyen âge, ne pouvait que rendre suspecte la corne, même lorsqu'elle se trouvait sur la tête d'un bovidé. Depuis la préhistoire, le taureau incarne la puissance virile, de manière trop évidente pour ne pas éveiller l'attention vigilante de l'éditeur défenseur de la moralité de ses lecteurs. Même l'attitude de l'animal, cornes en avant, pouvait évoquer l'homme en train de brandir une autre arme, d'autant plus que l'élan de l'animal le porte vers les reins du paysan vêtu -comble de l'horreur- de "breeches". Ce terme aurait paru particulièrement choquant au lecteur bourgeois habitué à qualifier la tenue alors réservée aux hommes de "unmentionables".

A propos de ce dernier mot, une remarque s'impose. Il illustre en effet la force du non-dit qui subsiste en dépit des tentatives de le neutraliser, thème dont la seconde partie de notre étude fournira plus d'une illustration.



Il convient donc d'évoquer en passant, le processus qui réussit à contrecarrer la censure voulue par l'euphémisme de rigueur sous le règne de Victoria quand il s'agissait de l'habillement des jambes masculines. Le détour fait, pour éviter le terrain dangereux constitué par le vêtement innommable, ne réussit en effet qu'à attirer l'attention sur ce qui ne doit pas être nommé. Ainsi non-dit, non-écrit et non-prononcé conspirent pour démontrer que l'idée est parfois plus forte que la contrainte linguistique imposée par la volonté de censure.

L'extrême susceptibilité à l'égard des connotations des mots qui vient d'être mise en lumière explique clairement la suppression dans l'épisode du paysan agressé de la phrase censurée dont le caractère équivoque était par trop évident. Il s'agit en fait d'une représentation assez transparente de l'acte sexuel qui avait dû être éliminé du récit pour que le roman fût jugé acceptable par l'éditeur.

On commence à comprendre l'ampleur du domaine de l'interdit pesant sur le roman de Hardy, contraint d'écrire pour un public accoutumé à une quasi-désincarnation des êtres humains et surtout au silence fait sur les contacts même anodins entre les sexes. Seule pouvait être mentionnée -et encore, timidement- la procréation légitimée par le mariage, même celle-ci au stade de la grossesse qualifiée de "interesting condition", expression révélatrice quant à la considération accordée à la mère d'une progéniture nombreuse dans une économie déjà axée sur la production. Cela dit, tout enfantement en dehors du couple légal était considéré comme dangereux pour la société, ce qui permet de comprendre la suppression dans la première version de *Tess of the d'Urbervilles* même de la simple éventualité évoquée par Angel Clare que des enfants naissent de son union avec Tess (ch. 36, p. 235). Car quoique consacrée par une cérémonie religieuse, cette union subsiste sur des bases inconvenantes pour le mari, tant que le séducteur de son épouse reste en vie. Il était donc également inconvenant que le texte comporte une allusion à une naissance hypothétique issue de ce mariage. Car la corruption présente chez Tess du fait d'avoir connu dans le sens biblique un homme autre que son mari ne devait pas être propagée et de ce fait, il ne fallait même pas que soit envisagé dans le texte que cette créature déchue puisse un jour enfanter.

Ces exemples des suppressions imposées à Hardy dans le cas de la première version de *Tess of the d'Urbervilles* ont permis de cerner les sujets frappés

d'interdit à cause de la censure portant sur les mœurs et sur la langue. On trouve la confirmation de ce qu'on sait par ailleurs grâce au travail des historiens et des sociologues, à savoir que le respect de l'interdit frôlait parfois l'absurdité. On constate aussi l'étendue de la zone trouble de l'inconscient victorien, responsable des nombreux barrages érigés par la censure, et visant à protéger le public contre toute allusion susceptible d'avoir une connotation sexuelle, qu'elle se trouve dans le domaine des corps et du comportement, ou dans celui des vêtements et du langage.

Il semblerait cependant que l'auteur ait été à la hauteur du défi posé par l'interdiction de parler ouvertement de quelque rapprochement que ce soit entre les corps humains. En homme élevé à la campagne et n'ignorant rien des processus naturels aboutissant à la reproduction des espèces, Hardy transposait dans le domaine zoologique et végétal, les éléments frappés de censure que sont le désir et l'amour humains, et de la sorte parvenait à transgresser impunément et subrepticement semble-t-il, l'interdit tout-puissant.

Si le taureau, incarnation de la puissance mâle à l'état brut se voyait chassé de l'arène imaginative de Hardy dûment délimitée et rétrécie par la susceptibilité de ses futurs lecteurs, la même restriction ne s'exerçait pas dans le cas de la vache, symbole d'une maternité féconde et exploitable dans une industrie laitière florissante. Voici donc les vaches à lait de Talbothays, telles qu'elles paraissent aux yeux de Tess, le jour de son arrivée :

*"Their large-veined udders hung ponderous as sandbags, the teats sticking out like a gypsy's crock ; and as each animal lingered for her turn to arrive the milk oozed forth and fell in drops to the ground". (ch. 16, p. 102)*

Si cette description risquait de paraître choquante et grossière dans ses détails réalistes et imagés, le danger avait été écarté par la première vision mécaniste tout aussi frappante perçue par :

*"a whimsical eye in the rear as a circle on two stalks, down the centre of which a switch moved pendulum-wise" ; (Ibid)*

Ainsi réduites à des sortes de pendules laitières présentées par la plume surréaliste de Hardy, les bêtes dociles et soumises à la discipline horaire de l'homme ne pouvaient guère inspirer des pensées répréhensibles chez le lecteur, et leur ombre projetée sur le mur constituait comme une fresque

comparables aux plus belles figures de l'antiquité :

*"copied them as diligently as if it had copied Olympian shapes on marble facades long ago, or the outline of Alexander, Caesar, and the Pharaohs."* (Ibid.)

L'effet outrancier produit par les extrapolations hétéroclites et fantaisistes de la réalité banale et familière de la bête, nous fait soupçonner une intention ironique chez l'auteur tenté de s'amuser par une prodigalité de langage au dépens de l'éditeur si enclin à restreindre ses descriptions du physique humain. On aurait donc ici, une indication de la capacité de Hardy à trouver une compensation à la censure en donnant libre cours à sa plume dans des domaines non frappés par l'interdit, dans le cas présent, celui de la bête intégrée dans le processus de la production de l'homme, pourvoyant aux seuls appétits avouables des britanniques de l'époque.

On trouve effectivement dans le roman de Hardy la preuve dans le langage que si on chasse le naturel, il revient au galop. C'est à dire que le taureau interdit subit une métamorphose et apparaît dans la peau du cheval, animal associé à toute une imagerie noble donc recommandable allant de Pégase et Bellérophon jusqu'aux montures de la tradition chevaleresque au moyen âge et du western moderne. Obnubilés par les mythes qui assimilent le cheval à un imaginaire héroïque, les lecteurs de Hardy ignoraient encore la signification connue depuis, de l'animal tel qu'il apparaît dans les rêves, expression des instincts vitaux souvent refoulés, y compris celui de la sexualité.

Aussi aucune objection ne se faisait-elle entendre, ni à l'égard de la scène où le pauvre Prince, cheval de trait des Durbeyfield trouve la mort, ni devant l'apparition de Tib, la jument fouguese d'Alec d'Urberville. Cependant, l'introduction des deux permettait à Hardy d'exprimer indirectement des notions dont la mention explicite fut interdite dans la première version publiée.

Prenons les passages en procédant par ordre chronologique.

Pour le lecteur averti d'aujourd'hui, l'accident survenu au cheval conduit par Tess et raconté dans l'un des passages les plus puissants du livre doit une partie de sa force au contenu sexuel implicite. La lecture de quelques lignes permettra de confirmer cette affirmation :



*"Something terrible had happened. The groan had proceeded from her father's poor horse Prince. The morning mail-cart, with its two noiseless wheels, speeding along these lanes like an arrow, as it always did, had driven into her slow and unlighted equipage. The pointed shaft of the cart had entered the breast of the unhappy Prince like a sword, and from the wound his life's blood was spouting in a stream, and falling with a hiss into the road.*

*In her despair Tess sprang forward and put her hand upon the hole, with the only result that she became splashed from face to skirt with the crimson drops. Then she stood helplessly looking on". (ch. 4, pp. 26-7)*

La blessure infligée au cheval embroché en pleine poitrine par l'un des brancards de la voiture des postes ("male"-cart ?) figure de manière évidente une pénétration sexuelle accomplie avec une extrême violence. La force même de l'acte, accompagné de flots de sang souligne qu'il s'agit d'un viol représenté de manière symbolique. Le caractère extrêmement violent de l'incident laisse penser que l'autre scène, à savoir la défloration de Tess, défloration restée dans l'ombre, au propre et au figuré, dans toutes les versions publiées par Hardy était en fait un viol, et non point un acte d'amour partagé.(4) Cette interprétation paraît d'autant plus vraisemblable que la blessure est décrite comme un trou (5), d'où jaillit le sang. Alors sont représentés l'instrument et le résultat d'une pénétration brutale qui ne pouvaient pas être directement décrits par Hardy.

L'ensemble des éléments réunis pour décrire l'accident font constater que le lecteur victorien ne se voyait pas privé de sensations fortes malgré la censure appliquée à tout ce qui pouvait de manière explicite comporter une nuance de sexualité. On assiste ici, à une scène baignée littéralement dans le sang chaud qui tombe sur la chaussée et badigeonne de taches écarlates la jeune fille impuissante à arrêter le flot. Ainsi est préfigurée la peinture rouge utilisée pour écrire le texte sur l'adultère tiré de la Bible par l'acolyte du prédicateur rencontré par Tess lors de son retour de la maison où elle a perdu son innocence. En outre, dès l'accident survenu au cheval, l'héroïne est déjà trempée dans le sang, image ambivalente qui annonce à la fois la forme prise dans son cas par l'acte amoureux initial et la vengeance exercée par elle lorsqu'enfin elle poignarde son séducteur. Le caractère fondamental de cette association entre Tess et le rouge-sang, association marquée dans un réseau complexe et riche nourri d'allusions à la teinte et à la matière (6) nous permet de comprendre maintenant la première modification apportée par Hardy au texte lors de la reprise du manuscrit. Le ruban porté

par Tess lors de sa première apparition dans le roman, dans la version initiale était rose, selon le code de différenciation qui distingue les petites filles des garçons, ceux-ci habillés en bleu selon la tradition. En attribuant à l'héroïne un ruban qui n'est plus rose, mais rouge, Hardy annonce déjà la tonalité de toute la destinée tragique de Tess tracée tout au long du roman.

Aussi, à travers le riche symbolisme du sang versé par Prince, le non-dit avec ses connotations de viol et de meurtre vient-il renforcer le contenu déclaré et non-censuré évident dans la mort du cheval.

Ensuite, si l'acte réprouvé par la censure ne pouvait être véhiculé que par le contenu latent de l'écriture mis à jour par l'analyse précédente, d'autres éléments en apparence anodins liés au motif du coursier permettent au non-dit de porter une signification également occultée dans le texte lu au premier niveau.

Nous rappelons d'abord qu'il répugnait à la sensibilité victorienne d'accepter une allusion à l'attirance physique susceptible de se faire sentir entre un homme et une femme, mais semblable réticence n'existait pas dans le cas d'une autre activité relevant de l'instinct, celle de la chasse à courre.

Le souvenir de la chasse (à l'époque, c'était presque une institution), longtemps restée le privilège du roi et de sa cour, est maintenu dans le nom même de mainte forêt domaniale en Angleterre; lieu et activité étant confondus dans l'appellation "Chase" donnée par Hardy à l'endroit sombre et boisé où Alec d'Urberville met à mal la jeune fille qui s'est confiée à sa protection. Ainsi l'héroïne tombe victime de la force prédatrice de son employeur, tout comme la biche blanche tuée en ces lieux quelques siècles auparavant parce qu'incapable de résister à l'instinct sauvage du chasseur haletant à la poursuite d'une proie si belle.

Or l'acte brutal perpétré sur le corps de Tess a déjà été préfiguré par les tentatives préliminaires esquissés par le jeune homme dans le véhicule tiré par une jument qui les conduisait vers la propriété où le jeune campagnard allait travailler pour les Stoke-d'Urberville. La notion même du piège dans lequel va tomber l'héroïne apparaît dans le terme appliqué à l'attelage ("trap"), et le caractère impitoyable de la poursuite dont Tess sera la victime est davantage souligné par le nom de la jument : "Tib" est l'un des termes désignant les prostituées, et d'après son maître la petite bête

fougueuse a été battue jusqu'à la soumission, présage du sort réservé à Tess par un homme si dénué de tendresse à l'égard des créatures féminines.

Ces quelques exemples tirés du domaine animal dans lequel puise Hardy, montrent comment l'auteur réussissait à laisser au niveau sous-jacent à son récit des jalons qui nous permettent de lire le non-dit concernant la poursuite fatale à l'héroïne, dont toute mention explicite fut interdite par l'éditeur chargé de protéger la sensibilité frileuse du public.

\*

\*                      \*

Passons maintenant au domaine végétal qui de la même manière laissait à Hardy la possibilité d'exprimer en un sous-discours, le message dont l'expression explicite était impossible.

*"A particularly fine spring came round, and the stir of germination was almost audible in the buds ; it moved her, as it moved the wild animals, and made her passionate to go... some spirit within her rose automatically as the sap in the twigs. It was unexpended youth, surging up anew after its temporary check, and bringing with it hope, and the invincible instinct towards self-delight".*  
(ch. 15, p. 95)

L'assimilation de Tess à la nature dans ces lignes, est faite en des termes peu susceptibles d'attirer la critique. Le lecteur le plus sourcilleux ne pourrait rien objecter à la notion que "some spirit within her rose automatically as the sap in the twigs" (c'est nous qui soulignons), et même, l'esprit le plus puritain ne devrait pas condamner le désir instinctif du bonheur "self-delight" ressenti par la jeune femme après son infortune. Il faut croire donc que cette évocation anodine parvient à endormir les soupçons de l'éditeur prêt à supprimer des allusions équivoques, car comme accompagnement aux amours naissantes entre Tess et Angel Clare, l'auteur fait ouvrir le chapitre 20 sur un paragraphe où apparaissent des lignes dont on peut s'étonner qu'elles aient échappé à la vigilance de l'éditeur :

*"Rays from the sunrise drew forth the buds and stretched them into long stalks, lifted up sap in noiseless streams, opened petals, and sucked out scents in invisible jets and breathings".*  
(ch. 20, p. 124)

Dans l'impossibilité de mentionner l'existence des caresses et même de la corporalité sous tous ses aspects, Hardy réussit admirablement, dans ce passage, à évoquer à travers la nature animée par la croissance printanière, non seulement un décor propice aux sentiments et aux sensations humains, mais aussi l'expérience amoureuse par procuration. La description est empreinte d'érotisme grâce à la présence du soleil, des bourgeons, de la sève comparée à un ruisseau silencieux, aux pétales et aux odeurs et au rythme sensuel et lent de la phrase. Quelques substantifs : "jets" et "breathings" anthropomorphisent la scène de manière particulière évoquant une activité humaine bien précise. Mais c'est surtout par les verbes, "lifted up", "opened... and sucked out" que l'auteur dynamise la nature en train de s'émouvoir et de se dresser sous le coup de l'élan qui le parcourt et comparable en cela, à l'instinct amoureux de l'homme.

Quelques pages plus loin, est évoqué un paysage imbibé d'une sensuelle fécondité dont la force est telle qu'on ne peut que s'étonner de l'aveuglement des contemporains du romancier devant le contenu implicite de la phrase que voici :

*"Amid the oozing fatness and warm ferments of the Var Vale, at a season when the rush of juices could almost be heard below the hiss of fertilization, it was impossible that the most fanciful love should not grow passionate". (ch. 25, p. 148)*

Nul n'ignore que le langage des fleurs, surtout dans le domaine amoureux, existe depuis longtemps, et Hardy l'utilise avec adresse pour enfreindre les restrictions imposées par la censure.

L'on se souvient des roses cueillies par Alec d'Urberville et offertes avec prodigalité à sa soi-disant cousine, Tess, au point qu'une voisine s'exclame en la voyant : "You be quite a posy !" (p.38). Les événements ultérieurs révèlent qu'en la couvrant littéralement de fleurs, le jeune homme vise une autre cueillette, celle de la virginité de la jeune fille représentée par les bourgeons de rose dont il orne son chapeau. Le rapt est déjà représenté de façon symbolique lorsque l'épine d'une des fleurs placées par Tess dans son corsage, lui pique le menton, ce qui lui semble un mauvais présage quoiqu'elle ne ressente pas hélas la nature de la menace précise qui pèse sur elle.

Le non-dit, présent dans la scène de la cueillette, est renforcé par le

fait qu'Alec d'Urberville ne se contente pas de tendre des fraises de serre à la jeune fille innocente, mais malgré sa résistance instinctive, il met la plus grosse entre ses lèvres. La signification de ce geste, préfiguration de l'acte brutal destiné à se produire hors scène plus tard, n'a pas échappé au metteur en scène de la remarquable version cinématographique qui a donné tout son sens symbolique et esthétique au rapprochement entre le fruit charnu et la belle bouche de l'héroïne.

Vu les possibilités de suggestion inhérentes à la constellation fleur/fruit/bouche développées par ailleurs dans le texte : "rosy lips" (p. 34), "holmberry lips" (p. 48), "peony mouth", et "roses filled with snow" (p. 145), l'on ne doit pas s'étonner de la transformation de "bouche" en "joue" imposée à Hardy par la censure portant sur certaines parties du corps. On soupçonne que le non-dit devait déjà transparaître aux contemporains de Hardy par-delà les énoncés attribués à Alec d'Urberville en particulier, comme par exemple :

*"Surely there never was such a maddening mouth since Eve's !" (p.313)*

Cependant, en 1891, on était encore bien loin des études du comportement et des motivations humains menées par Freud et ses disciples qui, aujourd'hui permettent à Françoise Dolto de dire sur un ton aussi prosaïque :

*"Nous savons que la fleur est l'organe sexuel de la plante." (7)*

C'est grâce au regard affranchi par cette connaissance franchement avouée qu'on peut lire à travers quelques descriptions de Hardy un sous-discours qui enrichit et approfondit la pertinence de la nature au thème central du roman, celui d'une héroïne simple et aimable, pleinement femme mais dont la beauté ne lui procure pas l'amour qu'elle mérite.

La critique récente (8), (9), s'est penchée sur le coin abandonné du jardin à Talbothays décrit par Hardy : suivons donc en un premier mouvement, les regards qu'elle porte sur ce passage où Tess attirée par les notes de la harpe touchée par Angel Clare, essaie à l'insu de ce dernier de s'en approcher :

*"The outskirts of the garden in which Tess found herself had been left uncultivated for some years, and was now damp and rank with juicy grass which sent up mists of pollen at a touch ; and with tall blooming weeds emitting offensive smells - weeds whose red and yellow and purple hues formed a polychrome as dazzling as*



*that of cultivated flowers. She went stealthily as a cat through this profusion of growth, gathering cuckoo-spittle on her skirts, cracking snails that were underfoot, staining her hands with thistle-milk and slug-slime, and rubbing off upon her naked arms sticky blights which, though snow-white on the apple-tree trunks, made madder stains on her skin ; thus she drew quite near to Clare, still unobserved of him". (p. 118)*

Citons d'emblée la remarque de Dorothy Van Ghent à propos de ces lignes :

*"The weeds, circumstantial as they are, have an astonishingly cunning and bold metaphorical function. They grow at Talbothays, in that healthy procreative idyll of milk and mist and passive biology ; and they too are bountiful with life, but they stain and slime and blight".*

Il convient d'abonder dans le sens de cette critique, surtout en ce qui concerne le caractère péjoratif des évocations vers la fin du texte de Hardy où l'on voit Tess : *"rubbing off upon her naked arms sticky blights that, though snow-white on the apple-tree trunks, made madder stains on her skin ;"*

En deçà de ce qui est signalé ici de manière explicite, à savoir les taches laissées sur les bras de Tess par les pommiers dont elle a effleuré l'écorce, taches de blancheur virant au rouge sur sa peau, il est possible de voir la transposition de l'expérience que l'auteur avait été contraint de situer à la fin du chapitre II dans les coulisses du récit. Cette efflorescence sur la chair de l'héroïne renvoie de manière paradoxale à la défloration qu'elle avait subie. Le mot "blights" suggère le caractère irrémédiable du viol dans la forêt obscure, viol qui symbolise de manière exemplaire le passage de l'innocence à l'expérience ici reflété dans la blancheur devenue couleur de sang. A défaut de pouvoir décrire l'agression physique infligée par le corps du séducteur, Hardy y fait allusion indirectement en évoquant le tronc des pommiers avec lesquels Tess se trouve en contact dans ce verger laissé à l'abandon. Rien n'est fortuit dans cette description ; ce sont là, les arbres sur lesquels poussent les fruits associés à la chute de la première femme sur terre. Ainsi le petit parcours accompli par le personnage principal du roman recouvre et rappelle un autre trajet bien plus lourd de conséquence, et dont l'effet ne perd rien de sa force, bien que véhiculé uniquement par le non-dit.

Outre qu'il transmet par procuration l'incident au coeur de l'intrigue et de la thématique, l'ensemble du passage cité ci-dessus renferme des éléments significatifs quant à la psychologie de Tess dans la situation d'amoureuse d'Angel Clare dans laquelle elle est placée par l'auteur, situation dont

cette nature retournée à l'état sauvage est à la fois le décor et la préfiguration.

La jeune femme associée ailleurs à la pivoine et à la rose, on l'a vu, est présentée ici parmi de mauvaises herbes parées de fleurs aux teintes assez criardes, le rouge et le jaune, association qui n'est pas sans rappeler le dicton courant dans les campagnes anglaises conseillant aux jeunes filles dévergondées les couleurs les plus susceptibles de piéger le mâle :

*"Red and yellow  
Catch a fellow".*

Le troisième élément cité dans la "polychromie" constituée par les fleurs est le violet, teinte imbibée d'une riche sensualité. La jeune femme présentée dans ce décor peut même y être assimilée. Car la taille élancée et les rondeurs : "shapely figure" (p. 31) remarquées par son séducteur l'apparentent aux hautes tiges de ces plantes sauvages "tall and blooming". Mais si on poursuit le développement métaphorique, on constate que l'épanouissement de ces fleurs dont on a déjà remarqué les couleurs primaires vives provoque l'aveuglement du spectateur. Le terme "dazzling" est ambivalent, et peut signifier l'effet éblouissant produit par une belle femme, effet comparable à l'ensorcellement des sens éprouvé et reconnu en présence de Tess par son séducteur (p. 313).

Les mauvaises herbes qui poussent dans ce coin inculte, aux confins des terres cultivées "the outskirts of the garden", pareilles à la jeune femme, belle fleur des campagnes, ont donc comme elle, quelque chose de redoutable pour l'homme en raison des charmes dont elles sont pourvues. Rappelant par sa démarche l'adjectif "flexuous" utilisé à plusieurs reprises dans le roman pour souligner la souplesse de l'héroïne, Tess essaie telle une chatte aux mouvements furtifs de se glisser à travers la végétation. Le cumul de ces derniers détails aboutit à une présentation de la jeune femme bien différente de celle à laquelle l'écrivain a habitué le lecteur jusqu'ici. Il ne s'agit plus de la victime menant une lutte courageuse contre les circonstances, mais d'un être plein de séduction, quoique dans ce jardin dont elle partage la nature exubérante et sauvage, notre Eve est seule pour le moment, essayant de se rapprocher sans être vue de l'homme qui joue de la harpe. Mais elle est tellement fascinée par la musique, qu'inconsciente, elle écrase les escargots sous ses pieds impatients. Combien différent est ce comportement

de celui qu'elle aura envers les faisans blessés par les chasseurs, lorsque, poussée par son coeur pitoyable elle met fin à leurs souffrances. La Tess qu'on voit ici est l'incarnation de l'aveuglement et de l'insensibilité qui sont le propre de l'individu pris au piège de l'amour.

L'éclairage désabusé de l'héroïne et de la psychologie amoureuse fourni par les images pleines de séduction dangereuse servent de transition à une dernière lecture du passage faisant apparaître un sous-texte analogue, en présentant cette fois une vision négative de l'amour vu dans ses aspects physiologiques. Rappelons d'abord le deuxième attribut des plantes attrayantes, attribut à première vue étonnant dans le contexte d'un jardin, généralement présenté comme un lieu de délices, car on y trouve ces herbes "emitting offensive smells". On constate d'abord, le réalisme de Hardy qui met à profit son observation de la nature sauvage où l'attrait visuel d'une fleur s'accompagne parfois d'une sensation olfactive fort désagréable chez la personne qui s'en approche. Mais en parcourant les deux longues phrases citées ci-dessus, le lecteur se rend compte que la gamme des sensations dans laquelle puise l'auteur, comporte deux registres, l'un caractérisé par l'attirance et l'autre par la répulsion, et il est frappant de constater que la seconde a autant d'importance que la première. Les sensations désagréables sont de nature complexe, correspondant au domaine olfactif déjà vu, mais complétées par des perceptions mi-visuelles, mi-tactiles, relatives surtout aux objets touchés par Tess vers la fin du passage :

*"gathering cuckoo-spittle on her skirts, brushing off snails that were climbing the apple-tree stems"... staining her arms with thistle-milk and slug-slime".*

Aidé peut-être par une sensibilité aiguë aux contacts physiques reconnue par ses contemporains(10), Hardy réussit de manière admirable à rendre les sensations désagréables dues au toucher lorsqu'il s'agit de choses collantes ou visqueuses. En outre, on reconnaît l'homme élevé à la campagne, conscient que les mauvaises herbes abritent toute une faune avide d'ombre et d'humidité.

Mais c'est aussi l'écrivain doublé du musicien à l'oreille sensible qui est à l'oeuvre en cet endroit, vu l'insistance sur les mots où la connotation souvent sinistre de la lettre "s" est mise en évidence. L'association particulièrement désagréable entre "s" et "l" ou "p" est à remarquer dans "spittle", "snails"(11), "thistle-milk and slug-slime". Il s'agit ici d'une sorte de

vclupté de dégoût extériorisée par les mots.

La dernière constatation permet d'amorcer une interprétation qui va au-delà de l'intention évidente dans ces lignes, de montrer le revers de la médaille, de démythifier le cliché du jardin romantique ou même de faire exister à côté de l'Eden de Talbothays, le paradis déjà perdu pour Tess. Pour comprendre le message sous-jacent à cette succession de choses baveuses, il convient de retourner au début de la description du jardin abandonné où règne un climat d'humidité propice à la prolifération végétale et même à la fertilité et à la propagation : "Damp and rank with juicy grass which sent up mists of pollen". Ce sont là, les mots clefs qui autorisent le glissement de notre lecture du paysage évoqué en surface vers le sous-discours suggéré, à savoir l'acte visant la reproduction humaine avec tous ses accompagnements nécessairement passés sous silence mais obtenant droit à l'expression à travers les trouvailles de Hardy, à savoir : "thistle-milk" et "slug-slime", traduisant la répugnance mais capables de jouer sur deux tableaux à la fois, dont le dernier semble au demeurant être resté invisible à l'oeil inquisiteur de la censure braqué sur le roman du vivant de Hardy et, à notre connaissance, après.

\*

\*            \*

Les conclusions pouvant être tirées de notre étude sont au nombre de trois. D'abord à travers le remaniement du texte imposé par les exigences de l'éditeur soucieux de voir éviter toute allusion au côté physique de la vie humaine considéré comme tabou à l'époque, on rencontre un auteur qui aborde la tâche avec un sourire amusé et une intelligence sans cesse sur le qui-vive. Ces deux facteurs font apparaître deuxièmement que Hardy, souvent accusé de mal maîtriser le style, était capable au besoin de faire usage du double entendre de manière à laisser subsister, sans que ses lecteurs le décèlent, un sous-discours dont la portée aurait fait bondir d'horreur un public élevé dans le respect dde l'interdiction dictée par la pudibonderie et signée du nom de Mrs Grundy. Enfin, la dernière partie de notre démonstration fait ressortir un corollaire à l'opinion depuis longtemps unanime de la critique quant aux dons de ce romancier en tant qu'artiste-paysagiste, à savoir que, dans sa perception de la nature comme vaste métaphore notre écrivain anticipe

en quelque sorte D.H. Lawrence, avec cette différence que ce dernier affronte la censure de face, tandis que Hardy se joue d'elle grâce à son habilité dans l'art du non-dit.

## NOTES

(La pagination de l'oeuvre renvoie à l'édition Everyman.)

- ( 1) - R. Gittings attribue à Stephen "a puritan obsession, which he attempted to disguise by blaming it on the prejudices of the reading public".p.271
- ( 2) &
- ( 3) - La liste des modifications paraît en annexe de l'édition Penguin de Tess of the d'Urbervilles.
- ( 4) - Pour Norman Page et d'autres critiques, la nature de l'agression subie par Tess ne peut pas être déterminée avec certitude. (cf. p. 124)
- ( 5) - Françoise Dolto écrit à propos de l'image érogène : "Sa représentation est référée à des cercles, ovales, concaves, boules, palpés, traits et trous, imaginés doués d'intentions émissives, actives, ou réceptives, passives, à but agréable ou désagréable". p. 57.
- ( 6) - Concernant la signification du rouge et du sang, nous renvoyons le lecteur à l'excellent article de Tony Tanner "Colour and Movement in Tess of the d'Urbervilles", *The Tragic Novels of Thomas Hardy* p. 49.
- ( 7) - F. Dolto, ibid p. 79.
- ( 8) - D. Van Ghent.
- ( 9) - P. Vigar.
- (10) - R. Gittings relève chez Hardy "his dislike, from boyhood, of anyone touching him". (p. 49)
- (11) - Le choix des mots dans ce cas permet de s'interroger sur la parfaite innocence du couplet concernant la composition des petites filles et des petits garçons courant au début du siècle en Angleterre :  
*"What are little girls made of ?  
Sugar and spice, and all things nice.  
What are little boys made of ?  
Slugs and snails and puppy dogs' tails".*



BIBLIOGRAPHIE

- Editions de *Tess of the d'Urbervilles* 1 Everyman Classic 1985.  
2 Penguin 1978.
- DOLTO Françoise *L'Image Inconsciente du Corps.*  
Seuil 1984. Paris.
- ESCURET Annie " Tess des d'Urberville : Le Corps et le Signe"  
dans *CAHIERS VICTORIENS ET EDOUARDIENS N° 12,*  
*Studies in Thomas Hardy*, October 1890, Montpellier  
pp. 85 - 137.
- GITTINGS Robert *Young Thomas Hardy.*  
Penguin 1975.
- PAGE Norman *Thomas Hardy and His Background.*  
Londres 1980.
- TANNER Tony "Colour and movement in Tess of the d'Urbervilles"  
dans *Hardy, The Tragic Novels*, Casebook Series,  
Macmillan 1978, pp. 182 - 208.
- TWENTIETH CENTURY VIEWS *THOMAS HARDY.* A. GUERARD éditeur. Prentice-Hall  
Englewood Cliffs. New Jersey.
- VICAR Penelope *The Novels of Thomas Hardy*, University of London,  
The Athlone Press, 1974.
- VAN GHENT D. "On Tess of the d'Urbervilles" *Twentieth Century*  
*Views, Thomas Hardy.* Prentice-Hall, Englewood  
Cliffs. New Jersey, p. 82.